

# La Rassegna Musicale

anno trentunesimo numero uno 1961

EUGENIO GARA *Grandi cantanti fuori della legge*  
da. II: *La Malibran* - GUIDO PANNAIN *Studi ma*  
*teverdiani. XII* - ENRICO FUBINI *Notazione mu*  
*cale e interpretazione* - GIOVANNI UGOLINI *L'uoi*  
*nell'arte* - *Voci aggiunte e rivedute per un*  
*zionario di compositori viventi* - *Note e co*  
*menti* - *Vita musicale (Roma - Milano)* - *No*  
*zie e informazioni* - *Recensioni (Musica - Li*  
*- Libri ricevuti - Dischi)* - *Fra le riviste.*

Julio Einaudi editore

FACOLTÀ DI MAGISTERO  
ISTITUTO DI MUSICA - DIREZIONE  
INV. N. 6467

# La Rassegna

**Musicale** diretta da Guido M. Gatti

## Sommario

p. 1	EUGENIO GARA	<i>Grandi cantanti fuori della leggenda. II: La Malibran</i>
14	GUIDO PANNAIN	<i>Studi monteverdiani. XII</i>
27	ENRICO FUBINI	<i>Notazione musicale e interpretazione</i>
37	GIOVANNI UGOLINI	<i>L'uomo nell'arte</i>
44		<i>Voci aggiunte e rivedute per un dizionario di compositori viventi</i>
		Note e commenti
49		<i>Villote e villanelle</i> (A. Bonaccorsi)
50		<i>L'interpretazione di Giuseppe</i> (A. Bonaccorsi)
		Vita musicale
51		<i>Roma</i> (G. M. Gatti, C. Marinelli)
58		<i>Milano</i> (G. M. Gatti)
60		Notizie e informazioni
		Recensioni
65		<i>Musica</i> (A. Bon., A. M.)
71		<i>Libri</i> (A. Bon., A. M., M. T. M., A. Bas.)
84		<i>Libri ricevuti</i>
85		<i>Dischi</i> (C. M.)
90		Fra le riviste

«La Rassegna Musicale» si pubblica in quattro fascicoli annui di cui due doppi  
Abbonamento annuo: L. 3000 per l'Italia, L. 4500 per l'estero  
Un fascicolo semplice: L. 600  
Un fascicolo doppio L. 1000

Manoscritti, libri e musica per recensione debbono essere inviati alla Direzione, via Po 36, Roma

L'importo degli abbonamenti deve essere versato presso l'Amministrazione, Giulio Einaudi editore S. p. A. via Biancamano 1, Torino sul conto corrente postale 2/15070

## **Il «Saggio per ben sonare il flautotraverso» di Antonio Lorenzoni nella cultura musicale italiana del Settecento**

Fu già osservato <sup>1</sup> che il Settecento musicale italiano, così ricco di splendidi ed originali risultati nel campo della pratica artistica, non diede invece alcun importante e nuovo contributo nel campo della riflessione estetica. Tale osservazione, che è da riconoscere esatta in linea di massima, andrebbe peraltro meglio precisata, e potrebbe risultare notevolmente attenuata, da uno studio più ampiamente documentato, condotto cioè anche su scritti e trattati musicali italiani dell'epoca sinora trascurati. In questo senso un esempio particolarmente significativo è offerto dal *Saggio per ben sonare il flautotraverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica; opera del Dr. Antonio Lorenzoni. Vicenza. Per Francesco Modena* <sup>2</sup>. 1779. L'opera non rivela pregi eccezionali, ma fornisce però almeno un'ottima base per meglio precisare l'entità ed i limiti dell'asserita decadenza della cultura musicale italiana del Settecento.

Innanzitutto qualche notizia sull'autore del trattato e sul suo ambiente musicale. Antonio Lorenzoni <sup>3</sup> nacque il 10 giugno 1755 a Montecchio Maggiore in provincia di Vicenza, figlio di Pasino e di Elisabetta Sartorio. Studiò giurisprudenza a Padova ove si laureò nel 1778. Intraprese quindi la profes-

<sup>1</sup> Da H. GOLDSCHMIDT, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich und Leipzig 1915, p. 156 e da W. SERAUKY, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster i. W. 1929, pp. 229-30.

<sup>2</sup> Francesco Modena, figlio di Pietro, fu un editore vicentino della seconda metà del secolo XVIII, attivo particolarmente tra il 1772 ed il 1786. In campo musicale è noto solo per la pubblicazione del *Saggio* del Lorenzoni (cfr. C. SARTORI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze 1958, p. 103). Non era infatti editore di musica: la sua maggior impresa editoriale fu la pubblicazione, in quattro volumi usciti tra il 1776 ed il 1783, de *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, a cura di O. Bertotti Scamozzi.

<sup>3</sup> Notizie biografiche sul Lorenzoni in P. DAL FERRO, *Necrologia. L'avvocato Antonio Lorenzoni di Vicenza*, Vicenza 1840 e O. FAGIAN, *Elogio funebre che diceva in Montecchio Maggiore al dott. Antonio Lorenzoni il giorno della sua tumulazione...*, Vicenza 1840.

sione di avvocato che esercitò per tutta la vita, dapprima come libero professionista, in seguito come « avvocato del Fisco ». In campo giuridico svolse anche attività di studioso pubblicando, tra l'altro, le *Istituzioni del diritto civile privato per la Provincia Vicentina*, Vicenza 1785-86 e le *Istituzioni del diritto pubblico interno per il Regno Lombardo-Veneto*, Padova 1835-1836. Fu persona di vasti interessi spirituali: « la Legge, la Musica, e l'Architettura occuparono tutti i pensieri della sua vita », fu scritto di lui<sup>1</sup> e negli ultimi anni si dedicò anche a studi filosofici come dimostra il *Saggio di logica, ossia principii fondamentali per far retto uso delle forze dell'intelletto onde discernere il vero dal falso*, pubblicato a Padova nel 1839<sup>2</sup>. Morì l'anno successivo, il 30 settembre 1840, nella casa natale di Montecchio Maggiore.

Il *Saggio per ben sonare il flautotraverso*, a differenza dei più noti metodi strumentali del tempo, non è quindi opera di un musicista di professione, ma di un « dilettante » nel senso settecentesco del termine<sup>3</sup>. Anche l'esperienza musicale da cui il trattato ebbe origine è quella di una ristretta cerchia di amatori come risulta dalle parole stesse dell'autore:

Il profitto che osservai ricavare molti Amici miei da questa operetta, e la mancanza di un libro ragionato in un tal genere; furono i motivi, che mi diedero il coraggio di esporla al Pubblico...<sup>4</sup>.

Sembra inoltre che il Lorenzoni destinasse il trattato alla educazione musicale dei propri figli<sup>5</sup>, che ebbe in numero di sei e che appresero tutti l'uso di qualche strumento « in guisa che la sua famiglia era una piccola Accademia »<sup>6</sup>, né è strano che un metodo per flauto potesse servire a tale scopo perché, come l'autore stesso osserva:

Egli è un saggio per ben sonare il Flautotraverso, ma non per questo inutile a chi non suona questo strumento: vi sono delle leggi generali, le quali possono servire a chiunque possiede il bel genio della Musica<sup>7</sup>.

Il flauto era poi, come è noto, uno strumento particolarmente amato e diffuso, nel Settecento, in tutta Europa<sup>8</sup> e all'epoca in cui fu scritto il *Saggio* fioriva

<sup>1</sup> G. DA SCHIO, (Persone) memorabili (in Vicenza), voce Lorenzoni, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms G.5.9.5-16 e ms G.6.10.1-11.

<sup>2</sup> Per l'elenco completo degli scritti cfr. S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Venezia 1907, vol. II, pp. 215-16.

<sup>3</sup> Cfr. A. SCHERING, *Künstler, Kenner und Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns und Goethes*, « Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1931 », XXXVIII, pp. 18-19.

<sup>4</sup> A. LORENZONI, *Prefazione*, p. 5.

<sup>5</sup> O. FAGIAN, *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> P. MARASCA, *Biografie degli Uomini celebri Vicentini*, vol. I, f. 428, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms G.26.9.19.

<sup>7</sup> A. LORENZONI, *Prefazione*, p. 5.

<sup>8</sup> Cfr., in particolare, L. FLEURY, *The Flute and Flutists in the French Art of the seventeenth and eighteenth Centuries*, « The Musical Quarterly », IX (1923), pp. 515-37 e H. P. SCHMITZ, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, 2ª ed., Kassel 1958.

anche in Italia un'abbondante letteratura flautistica. Le preferenze del Lorenzoni e del suo ambiente sembrano però rivolte verso un ben determinato gruppo di musicisti, al di fuori della scuola italiana. Nel paragrafo settimo dell'introduzione infatti, dopo aver consigliato al principiante l'uso dei solfeggi del Bertalotti<sup>1</sup> « tradotti » per il flauto e quindi delle « Opere a tre del Sig. Arcangelo Corelli »<sup>2</sup>, il Lorenzoni suggerisce a chi sia ormai pervenuto « al grado di Sonatore » le composizioni di « Giuseppe Haydn, Giovanni Wanhäl, Giovanni Battista [sic] Bach<sup>3</sup>, Giovanni Stamitz, Giuseppe Toeschi ed Artamano Graaf ». Il gusto musicale era quindi decisamente orientato verso l'ambiente del nascente sinfonismo tedesco.

Il *Saggio* del Lorenzoni è un volumetto di novanta pagine di testo comprendente una prefazione, un'introduzione e sedici capitoli; seguono quattro tavole fuori testo contenenti centoventisette esempi musicali richiamati nel corso della trattazione. Da un punto di vista sistematico la materia del *Saggio* può suddividersi come segue: i capitoli I, II, VII, XI e XII espongono la tecnica particolare dello strumento; i capitoli dal XIII al XVI contengono regole e consigli per l'interpretazione; nei rimanenti sono svolte nozioni generali di teoria musicale.

Le fonti principali del Lorenzoni, più volte espressamente menzionate, sono: il *Dictionnaire de musique* del Rousseau; gli *Elémens de musique théorique et pratique* del D'Alembert, citati nella seconda edizione pubblicata a Lione nel 1766; il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* di J. J. Quantz, citato nella traduzione francese uscita a Berlino nel 1752, quasi contemporaneamente all'originale, col titolo di *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. L'importanza di queste fonti è assai diversa: mentre infatti dei due autori francesi il Lorenzoni si serve solamente per qualche nozione e definizione di teoria musicale, dallo scrittore tedesco egli deriva invece sia gli elementi della tecnica flautistica che i principî della interpretazione. Si può quindi senz'altro riconoscere che il trattato del Quantz costituisce un modello che il Lorenzoni tiene costantemente presente<sup>4</sup>, il che tuttavia non esclude l'esistenza nell'autore italiano di un atteggiamento critico, nel senso che l'accettazione delle opinioni del Quantz è sempre ragionata e conseguentemente subordinata alla utilità ed

<sup>1</sup> A. BERTALOTTI, *Solfeggi a Canto e Alto*, Bologna 1744. Il Lorenzoni si riferisce alla seconda edizione uscita, sempre a Bologna, nel 1764.

<sup>2</sup> Verosimilmente le *Sonate da Camera* dell'op. II e dell'op. IV.

<sup>3</sup> Più che Giovanni Sebastiano sarà da intendere Giovanni Cristiano.

<sup>4</sup> Sull'importanza del Quantz nell'estetica musicale del Settecento cfr. H. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, pp. 153-55; W. SERAUKY, *op. cit.*, pp. 98-102 e soprattutto R. SCHÄFKE, *Quantz als Ästhetiker. Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils*, « Archiv für Musikwissenschaft », VI (1924), pp. 213-42.



alla rispondenza all'ambiente musicale italiano. Così, ad esempio, lo strumento cui si riferisce il *Saggio* è, in parte, tecnicamente diverso da quello per cui era stato scritto il *Versuch*: il Lorenzoni non adotta infatti certe innovazioni strutturali introdotte dal Quantz<sup>1</sup>. Così pure, per il capitolo *Della buona espressione* il Lorenzoni trae dal Quantz spunti particolari, ma trasforma completamente quello che è il motivo fondamentale del corrispondente capitolo *Vom guten Vortrage*, cioè il parallelo tra l'esecuzione musicale e la declamazione oratoria, dimostrando ancora una volta la sostanziale refrattarietà della cultura musicale italiana alla teorizzazione dell'analogia tra musica e retorica<sup>2</sup>, così diffusa invece presso gli autori tedeschi del periodo cosiddetto barocco. Anche nei momenti di più stretta dipendenza dal Quantz resta comunque al Lorenzoni almeno il merito di essersi reso partecipe di nuove idee e di qualche innovazione terminologica<sup>3</sup>.

Questo vale soprattutto per la parte più interessante del *Saggio*, quella relativa all'interpretazione musicale dal Lorenzoni considerata nei due aspetti maggiormente importanti per l'estetica del tempo: l'ornamentazione e la « buona espressione ».

La costante tradizione di confidare all'arte ed al gusto dell'esecutore l'adornamento della semplice linea melodica tracciata dal compositore<sup>4</sup> costituisce la manifestazione forse più evidente dell'autonomia che la pratica musicale settecentesca riconosceva all'attività esecutiva. La consuetudine aveva finito coll'instaurare una vera e propria divisione di competenze tra compositore ed esecutore, sì che per quest'ultimo l'ornamentazione del pezzo da eseguire costituiva, come è stato detto con felice espressione, non solo un diritto, ma un preciso dovere<sup>5</sup>. Osserva a questo proposito il Lorenzoni:

<sup>1</sup> Cfr. H. P. SCHMITZ, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters* cit., p. 11. Il Lorenzoni usava uno strumento costruito da M. Keller di Strasburgo. Sull'evoluzione della struttura del flauto sino al Quantz cfr. H. HALBIG, *Die Geschichte der Klappe an Flöten und Rohrblattinstrumenten bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, « Archiv für Musikwissenschaft », VI (1924), pp. 1-50.

<sup>2</sup> Come, per il periodo attorno al 1600, aveva già osservato H. H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941, pp. 123-24.

<sup>3</sup> Se il periodo 1600-1750 è caratterizzato dalla diffusione della terminologia musicale italiana in Germania (cfr. H. H. EGGBRECHT, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, « Die Musikforschung », X [1957], pp. 48-49), il periodo successivo sembra invece segnare una tendenza inversa: vari termini del Lorenzoni sono infatti, ad esempio, tradotti o comunque derivati dall'opera del Quantz. Sui problemi e l'importanza della storia della terminologia musicale cfr. H. H. EGGBRECHT, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1955, n. 10, Wiesbaden 1955.

<sup>4</sup> Cfr. H. P. SCHMITZ, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen*, Kassel und Basel 1955.

<sup>5</sup> L'osservazione è di H. P. SCHMITZ, *Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis*, Berlin-Dahlem 1950, p. 10 e di T. DART, *The Interpretation of Music*, London 1955, p. 60. Cfr. anche M. PINCHERLE, *On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music*, « The Musical Quarterly », XLIV (1958), pp. 145-66.

Si dee procurare di adornare, ed arricchire la melodia con delle appoggiature, gruppetti, mordenti, e trilli per quanto il pezzo lo comporta<sup>1</sup>.

Tecnicamente si distinguevano nell'ornamentazione da un lato certi stilemi divenuti tradizionali e perciò suscettibili di una identificazione e una regolamentazione relativamente uniformi e precise, e dall'altro quei procedimenti ornamentali che, per dipendere dall'abilità e dal gusto di ogni singolo esecutore e spesso dalla sua vena improvvisatoria, sfuggivano alla possibilità di classificazione<sup>2</sup>. Gli ornamenti del primo tipo, i « piccioli adornamenti »<sup>3</sup>, sono esaminati dal Lorenzoni nei capitoli XIII e XIV e nei paragrafi 188-90 del capitolo XVI ove viene illustrata partitamente l'esecuzione delle appoggiature, del gruppetto, del mordente e dei trilli. Al secondo tipo invece, indicato complessivamente col termine di « variazioni arbitrarie »<sup>4</sup>, è dedicato il paragrafo 191 del capitolo XVI: il Lorenzoni pur riconoscendo che questa forma di ornamentazione esige più che altro « facoltà d'invenzione, e prontezza di esecuzione » vi espone sei regole fondamentali che l'esecutore deve in ogni caso tenere presenti.

Nell'ultimo capitolo del *Saggio*, quasi a coronamento delle varie regole pratiche d'esecuzione, l'autore passa a trattare « della buona espressione ». Va precisato che il termine « espressione » non aveva nella cultura musicale del Settecento un significato univoco e preciso<sup>5</sup> valendo a designare, spesso indifferentemente, talora, come semplice sinonimo di « esecuzione », il momento della realizzazione sonora dell'opera musicale, talora invece una particolare qualità della « composizione » e della « esecuzione »<sup>6</sup>. Nel *Saggio* del Lorenzoni il termine sembra piuttosto da intendersi nel primo senso<sup>7</sup> con la precisazione che la « buona espressione » consiste nella « maniera di sonare conforme alla intenzione del Compositore »<sup>8</sup>. Questo proposito di fedeltà si articola praticamente in tre momenti principali.

In primo luogo la coerenza stilistica. L'esecutore deve infatti saper scegliere quelle particolari modalità di esecuzione che risultano di volta in volta maggiormente conformi ai caratteri stilistici delle diverse composizioni. Il caso più comune era rappresentato dalla nota distinzione dei tre stili: da

<sup>1</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 187.

<sup>2</sup> Cfr. A. SCHERING, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, p. 122.

<sup>3</sup> Sono le « kleine wesentliche Manieren – petits Agréments essentiels » del Quantz (cap. VIII).

<sup>4</sup> Le « willkürliche Veränderungen – variations arbitraires » del Quantz (cap. XIII).

<sup>5</sup> Cfr. A. DELLA CORTE, *Espressione, Expression, Ausdruck*, « La Rassegna Musicale », XVIII (1948), pp. 10-11 e *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino 1951, pp. 26-27.

<sup>6</sup> Ad esempio J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit., voce *Expression*. Così pure C. AVISON, *An Essay on Musical Expression*, 2ª ed., London 1756, distingue la « Musical Expression so far as it relates to the Composer » (parte II, sez. III), dalla « Musical Expression as it relates to the Performer » (parte III).

<sup>7</sup> Riprende evidentemente il titolo del cap. XI del Quantz: *Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt – De la bonne Expression en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue*.

<sup>8</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 144.

camera, da chiesa e da teatro, caratteristica del periodo cosiddetto barocco<sup>1</sup>. Si avverta che il termine « stile » si riferiva nel Settecento così alla maniera di comporre, come a quella di eseguire<sup>2</sup> e ovviamente un determinato « stile » di composizione esigeva analogo « stile » di esecuzione:

la buona espressione si dee adattare alla qualità di Musica,... una Musica da Chiesa dee essere espressa diversamente da una Musica da Teatro, ec.<sup>3</sup>

Questa regola poggiava su una tradizione assai antica<sup>4</sup> che peraltro, come anche il tono piuttosto sbrigativo del Lorenzoni lascia supporre, sembra stesse in quest'epoca ormai scomparendo<sup>5</sup>.

In secondo luogo la « buona espressione » esige il rispetto della finalità propria dell'opera d'arte. Per l'estetica del sensismo, diffusa dalla Francia in Italia nella seconda metà del Settecento, la musica era, secondo la definizione che il Lorenzoni leggeva anche nelle sue fonti, « l'arte di combinare i suoni in maniera piacevole »<sup>6</sup>. In questa concezione che interessava la musica, come la letteratura, come qualsiasi altra forma d'arte, « il valore dell'opera... si riduce a un mezzo di provocare... una sensazione piacevole »<sup>7</sup>. A tale fine deve necessariamente tendere anche l'esecutore:

poiché la intenzione del Compositore non dee essere di dispiacere altrui, ma di piacere; la buona espressione richiede, che si suoni in modo da dar piacere a chi ascolta<sup>8</sup>.

In terzo luogo, ed è forse il momento più importante, il raggiungimento della « buona espressione » dipende dalla adeguata resa psicologica del pezzo:

Siccome la intenzione del Compositore è sempre di eccitare una qualche passione;

<sup>1</sup> « ... i nostri Antichi haveuano vno stile, et vna pratica sola. Li moderni hanno trè stili, da Chiesa, da Camera, e da Teatro », A. BERARDI, *Miscellanea musicale*, Bologna 1689, parte I, cap. XI.

<sup>2</sup> Cfr. S. BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, voce *Stilo*; J. G. WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, voce *Stylus*; J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit., voce *Style*.

<sup>3</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 145. Cfr. J. J. QUANTZ, cap. XVII, sez. VII, § 12.

<sup>4</sup> Cfr., ad esempio, G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, Venezia 1558, parte III, cap. XLVI: « Hauerà etiam il Cantore questo auertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese et nelle Cappelle publiche; et ad altro modo nelle priuate Camere ».

<sup>5</sup> Cfr. P. TOSI, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, Bologna 1723, p. 58: « Da i nominati Antichi le Arie si cantavano anch'esse in tre maniere diverse: Per il Teatro lo stile era vago, e misto: Per la Camera miniato, e finito: E per la Chiesa affettuoso, e grave. Questa differenza a moltissimi moderni è ignota ».

<sup>6</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire* cit., voce *Musique*.

<sup>7</sup> N. SAPEGNO, *Compendio di Storia della letteratura italiana*, 8ª ed., Firenze 1954, vol. II, p. 474. Sull'estetica del sensismo in Italia cfr. B. CROCE, *Estetici italiani della seconda metà del Settecento*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 2ª ed., Bari 1923, pp. 384-403; R. SPONGANO, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, 2ª ed., Milano-Messina 1946, pp. 3-17; M. FUBINI, *Arcadia e Illuminismo*, in *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, 2ª ed., Bari 1954, pp. 292-395.

<sup>8</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 146.

così la buona espressione richiede, che si consideri qual essa sia, e che si cerchi di eccitarla negli uditori<sup>1</sup>.

Per poter ottenere tale risultato è necessario quindi che l'esecutore proceda ad un'accurata analisi dei caratteri stilistici della composizione al fine di determinare quale sia la passione che, secondo l'intenzione dell'autore, il pezzo è destinato ad eccitare. Va tenuto presente innanzitutto che:

La passione in generale è, o mesta, o allegra. Appartengono alla prima tutti li pezzi lenti; tutti li vivi all'altra<sup>2</sup>.

Limitarsi tuttavia a tale osservazione sarebbe eccessivamente semplicistico ed assolutamente inadeguato alla varietà espressiva del linguaggio musicale:

perché in un pezzo stesso non sempre regna una sola passione, mutando essa, per così dire, di misura in misura<sup>3</sup>.

Occorre perciò distinguere in ogni composizione una « passione dominante » ed una « passione frammischiata », secondo la terminologia introdotta dal Lorenzoni<sup>4</sup>:

io chiamo passione dominante di un pezzo quella passione, che il Compositore volle che regnasse nel pezzo generalmente; passione frammischiata quella, che di quando in quando esso vi frapponesse<sup>5</sup>.

Il Lorenzoni espone i seguenti criteri in base ai quali si può operare la distinzione:

Per conoscere la passione dominante di un pezzo, bisogna osservare 1. il motto che si trova da principio, come Adagio, Lento, Allegro, Brillante ec. 2. il modo, nel quale il pezzo è composto, se maggiore o minore, e quale de' maggiori o minori...

Per conoscere le passioni frammischiate fa d'uopo osservare 1. gl'intervalli componenti la melodia. 2. la frequenza delle dissonanze. 3. i modi di passaggio<sup>6</sup>.

Non si creda però che questa minuta analisi rimanesse un'operazione puramente intellettuale riducendosi all'astratta verifica di uno schema. Sempre in relazione all'estetica del sensismo è stato giustamente osservato che

<sup>1</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 157.

<sup>2</sup> ID., cap. XVI, § 159.

<sup>3</sup> ID., cap. XVI, § 160. Cfr. J. J. QUANTZ, cap. XI, §§ 15 e 16. Qui il Lorenzoni segue fedelmente l'esposizione del Quantz contrastante con l'opinione, allora prevalente, secondo cui ogni singolo pezzo musicale non poteva esprimere che una sola passione. Cfr. R. SCHÄFKE, *op. cit.*, pp. 233-34 e W. SERAUKY, *op. cit.*, p. 101.

<sup>4</sup> Il Quantz (cap. XI, § 16) parla rispettivamente di « herrschende Hauptaffect – passion dominante » e di « Vermischungen von pathetischen, schmeichelnden, lustigen, prächtigen, oder scherzhaften Gedanken – melange des pensées pathétiques, flatteuses, gaies, sublimes et badines ».

<sup>5</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 160.

<sup>6</sup> ID., cap. XVI, §§ 161 e 162.

la « sottile analisi delle sensazioni... rivela la tendenza ad una psicologia più concreta »<sup>1</sup>, il che significa, in campo musicale, che sia la composizione come l'esecuzione richiedono sempre più direttamente un impegno dell'intera personalità del musicista<sup>2</sup>. Così l'analisi tecnica sopra descritta sarebbe insufficiente al raggiungimento della « buona espressione » ove non venisse poi risolta in una concreta partecipazione psicologica dell'esecutore:

Ma non potendosi esprimere convenevolmente una passione mesta se si sarà di animo allegro, una allegra, se si sarà di animo mesto; dee per conseguenza chi suona cercar di eccitare in se medesimo la passione che debbe in sonando esprimere<sup>3</sup>.

Solo mediante l'applicazione di tutte queste regole, conclude il Lorenzoni, l'esecutore potrà essere in grado di assolvere degnamente la propria duplice funzione: verso il compositore e verso gli ascoltatori:

Chi porrà in esecuzione tutte queste regole, giova sperare ch'ei sia per sonare... e giusta l'intendimento del Compositore, e di guisa da penetrare nell'animo degli uditori; che della Musica è l'oggetto<sup>4</sup>.

Qualche cenno infine sulla fortuna del trattato. Pur originariamente destinato ad una ristretta cerchia di « dilettanti », il *Saggio* del Lorenzoni dovette peraltro ottenere, durante la vita dell'autore, buona rinomanza e diffusione<sup>5</sup> come prova, ad esempio, il fatto che fu largamente utilizzato per alcune voci del primo dizionario musicale italiano<sup>6</sup>. Nel mutato clima culturale dell'Ottocento l'interesse per il *Saggio* andò rapidamente declinando tanto che, appena quarant'anni dopo la morte del Lorenzoni, uno studioso locale trovava che « la pompa del titolo non corrisponde però al valore del libro »<sup>7</sup>. Vanno poi segnalate le singolari disavventure in cui incorsero i

<sup>1</sup> N. SAPEGNO, *op. cit.*, p. 477.

<sup>2</sup> Concezione che sarà poi ampiamente sviluppata dall'estetica romantica, ma che è già presente in quel periodo di transizione e preparazione che fu la seconda metà del Settecento. Su ciò cfr. H. H. EGGBRECHT, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », XXIX (1955), pp. 323-49. Per interessanti raffronti, in campo letterario, cfr. R. SPONGANO, *op. cit.*, pp. 9-12 e M. FUBINI, *op. cit.*, pp. 369 e 389-95.

<sup>3</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 158. Cfr. J. J. QUANTZ, cap. XI, § 15; C. P. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlin 1753, cap. III, § 13; L. MOZART, *Grundliche Violinschule*, Augsburg 1756, cap. XII, §§ 3 e 7. Cfr. H. H. EGGBRECHT, *Das Ausdrucks-Prinzip...* cit., p. 335.

<sup>4</sup> A. LORENZONI, cap. XVI, § 205.

<sup>5</sup> Copie del *Saggio* si trovano attualmente nelle seguenti biblioteche: Berlino, Deutsche Staatsbibliothek; Bologna, Biblioteca del Conservatorio; Firenze, Biblioteca del Conservatorio; Göttingen, Universitäts Bibliothek; Padova, Biblioteca Universitaria; Trieste, Museo Civico Teatrale; Venezia, Biblioteca Marciana (due copie); Vicenza, Biblioteca Bertoliana; Vienna, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde.

<sup>6</sup> P. GIANELLI, *Dizionario della musica sacra e profana*, 7 voll., 3<sup>a</sup> ed., Venezia 1830. Si confrontino, ad esempio, la voce *Esecuzione* del Gianelli (vol. IV, pp. 33-35) con i §§ 157-62 del Lorenzoni e la voce *Ornamenti* (vol. VI, p. 41) con i §§ 187 e 188.

<sup>7</sup> G. GASPARELLA, *I Musicisti vicentini*, Vicenza 1880, p. 54.

primi studiosi che si occuparono del Lorenzoni. Il Fétis<sup>1</sup>, nonostante contrario avviso del Gaspari, credette all'esistenza di una diversa edizione del trattato stampata a Venezia nello stesso anno 1779, asserendo di ricavare l'indicazione della *Bibliografia* del Lichtenthal; quest'ultimo in realtà non indica affatto Venezia quale luogo di edizione del *Saggio*, come erroneamente credette di leggere il Fétis, bensì esattamente Vicenza<sup>2</sup>. Successivamente l'Eitner<sup>3</sup> rilevò e corresse l'errore del Fétis circa l'esistenza di una edizione veneziana del trattato, ma commise a sua volta l'inesattezza di indicare che a Venezia sarebbe stata scritta la dedica del trattato, deducendo inoltre da questa circostanza che Venezia dovesse essere il luogo di residenza dell'autore; in realtà la dedica del Lorenzoni appare nel *Saggio* chiaramente datata « Da Vicenza li 20. Giugno 1779 ». In epoca recente, a parte qualche sommaria menzione in trattazioni storiche sul flauto, il libro del Lorenzoni sembra essere stato completamente dimenticato dalla letteratura musicologica<sup>4</sup> e certamente a torto poiché, almeno ai fini di una migliore conoscenza della cultura musicale italiana del Settecento, appare opera di notevole interesse.

F. ALBERTO GALLO

<sup>1</sup> F. J. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens*, 2<sup>a</sup> ed., Paris 1870, vol. V, voce *Lorenzoni*, p. 349.

<sup>2</sup> P. LICHTENTHAL, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, Milano 1836, vol. IV, p. 171.

<sup>3</sup> R. EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon...*, Leipzig 1902, vol. VI, voce *Lorenzoni*, p. 222.

<sup>4</sup> Ad eccezione, forse, del solo G. SCHÜNEMANN, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913, pp. 124 nota 4 e 136, il quale cita il *Saggio* del Lorenzoni a proposito del diverso modo di battere la misura presso i francesi e gli italiani.